

Da Dante a Faust: la modernità letteraria secondo Francesco De Sanctis

di *Ida De Michelis*

Nella *Storia della Letteratura italiana* Francesco De Sanctis offre all’Italia una narrazione che consacra l’unità da poco completata, riuscendo al contempo a proporre, di questa storia tutta nazionale, una versione dal respiro europeo. De Sanctis traccia un itinerario sullo schema hegeliano di tesi (origine: polo positivo), antitesi (crisi: polo negativo), sintesi (rinascita), che riconosca nell’epoca del Risorgimento il culmine appagante di una lunga storia collettiva. Tale impostazione emerge chiaramente nel disegno complessivo della *Storia*, che prepara la microsintesi dantesca come apice positivo dell’epoca prima, ma in realtà dell’intero percorso, proprio mediante una presentazione non del tutto positiva degli antecedenti, le scuole siciliana e toscana. De Sanctis ha condensato nella tesi sia i germi che gli anticorpi della rinascita: la letteratura italiana di sette secoli è contenuta *in nuce* nel breve tratto tra le sue origini e Dante. Sottesa a un tale schema è una visione ciclica: il percorso storico effettivo della letteratura italiana e il suo dover essere, secondo De Sanctis, sono già esposti nei primi sette capitoli per poter presentare una narrazione ideologica e teleologica, al cui centro vi è Dante, padre della letteratura nazionale.

La valenza metastorica, teorica e generale, della sintesi dantesca, trova una riprova nel fatto che nello splendido settimo capitolo dedicato a Dante si abbia un’esposizione ricchissima dei termini e dei problemi fondamentali: vengono aperte numerose questioni teoriche come ad esempio il problema del brutto in arte¹ e del suo possibile sviluppo nel sublime

¹ Si parte dal presupposto che «arte è tutto ciò che vive e niente è nella natura che non possa essere nell’arte. Non è arte solo quello che abbia forma difettiva o in sé contraddittoria [...]. L’altro, bello o brutto che si chiami in natura, esteticamente è sempre bello», e poi

negativo; la questione del sublime in letteratura e dell'universo formale del comico, nelle sue articolazioni in caricatura, sarcasmo, ironia; il tema del tragico e del dramma. Vi è inoltre ripreso il problema dell'allegoria e del simbolo, nonché del realismo², e quindi la complessa questione dello stile. A Dante viene riconosciuto il merito di essere riuscito a realizzare la sintesi: «a tutto dà forma»: trovando la sintesi formale del suo tempo, si libera della ristrettezza della forma allegorica “realizzandola”, ossia rendendo contenuto ciò che era forma, figura, immagine; e viceversa facendo della *forma* il contenuto. Attraverso l'analisi della *Divina Commedia*, così definitivamente promossa a opera massima del canone, De Sanctis realizza la sua propria sintesi storico-critica che già si presta a essere letta come non solo nazionale ma latamente europea. La grandezza di Dante è tale da elevarlo al rango di poeta moderno nel suo essere riuscito a realizzare la sintesi di forma e contenuto, realtà e parola: d'altro canto era stato proprio il Romanticismo a eleggerlo nuovo capostipite del canone al posto di Petrarca. Sotto questo aspetto De Sanctis consacra una tradizione nata già a partire dal triennio delle Repubbliche giacobine in Italia presso gli intellettuali rivoluzionari, volta a trasformare la letteratura in uno strumento di intervento politico e di educazione popolare in cui era necessario presentare modelli chiari, utili a formare un'opinione pubblica compatta e coesa. È a questa altezza che meriti poetici e simpatie politiche per l'uomo Dante si andranno confondendo al punto che «se la costruzione dell'unità nazionale passa anzitutto per la storia della letteratura italiana, la rilettura di questa storia nel XIX secolo in chiave di primato dantesco ne costituisce un segno saliente»³. Proprio con l'arte romantica avverrebbe anche quel superamento radicale di *una forma d'arte*, con il prevalere del sentimento sul mito che ha generato la nuova arte sentimentale, l'arte modernamente intesa: «La parola non può ricuperare la sua importanza se non rifacendosi il sangue, ricostituendo in sé l'idea, la serietà di un contenuto. E questo volea dire il motto che era già su tutte le labbra: “cose e non parole”»⁴.

Per Hegel, modello di riferimento essenziale di De Sanctis, è proprio qui che inizia il dissolvimento dell'arte: «la *forma* romantica è perciò il momento in cui lo spirito comincia a sentire l'arte come inadeguatezza rispetto alla vera realtà dell'idea». De Sanctis da parte sua rifiuta il pre-

l'autore segue. In F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Introduzione di G. Ficara, Einaudi-Gallimard, Torino-Parigi 1996, pp. 173-83.

² Vedasi il saggio di G. Nisini sul realismo nella *Storia* di De Sanctis, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di A. Quondam [numero monografico di “Studi (e testi) italiani”, 16, 2005], Bulzoni, Roma 2005, pp. 81-95.

³ G. M. Cazzaniga, *Dante profeta dell'unità d'Italia*, in *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, a cura di G. M. Cazzaniga, Einaudi, Torino 2010, pp. 455-75, p. 455.

⁴ De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 738.

supposto hegeliano della subordinazione gerarchica dell'arte alla filosofia e della “parvenza” del bello al suo “ideale”, inteso come verità assoluta, riconfermando così il rifiuto dell'estremismo sistematico e idealistico. Coerentemente a ciò, viene anche rifiutata la concezione idealistica del contenuto dell'opera: per lui il contenuto è cosa, materia, realtà, vita, è formato storicamente, ha precise coordinate spazio-temporali; proprio nella capacità della poesia di idealizzare la realtà si ritrova la ricchezza e la specificità dell'arte rispetto alla filosofia. Il percorso è tutto sintetico: tende cioè alla teorizzazione generalizzante di stampo hegeliano a partire da un'analisi narrativa diacronica del fatto letterario: sintesi teorico-estetica e analisi storica dei fenomeni letterari si configurano così come i due poli dello sviluppo della sua *Storia*.

Ma se perno di tutto il percorso sintetico della storia letteraria italiana è Dante, con la sua prima proposta di modernità d'arte, ecco che De Sanctis inserisce inopinatamente, come termine di paragone con la *Divina Commedia* dantesca, in un discorso squisitamente nazionale, un modello trasnazionale della nuova letteratura, fino ad allora non molto ben accetto dalla cultura critica italiana che lo reputava invece un anti-modello, se non addirittura, con le parole di un allievo dello stesso De Sanctis, un “capolavoro sbagliato”: il *Faust* di Goethe.

La *Divina Commedia*, materia d'infiniti commenti filosofici, aveva il suo riscontro nel *Faust* [...] ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche, e le concezioni artistiche si trasformavano in costruzioni ideali [capitolo XX, *La Nuova Letteratura*].

Il sospetto da parte italiana nei confronti della letteratura del Nord Europa in generale ha una lunga storia: affonda in particolare le sue radici nel dibattito di pieno Settecento in cui si forma e consolida la contrapposizione tipologica tra letteratura e gusto italiani e francesi (in parte assimilati come continuerà a essere per buona parte se non per tutto il secolo successivo), e letteratura e gusto nordico, inglese innanzitutto, quindi anche tedesco. In sintesi, la posizione classicista avrebbe impedito, e continuato a impedire più o meno consapevolmente oltre ogni limite previsto, lo sviluppo creativo delle lettere italiane nel dialogo produttivo con le letterature altre. Aveva fatto il punto sulla questione uno dei padri della letteratura comparata francese, Paul Hazard, che considerava l'*Amleto* shakespeariano come modello nordico della fantasia introspettiva, spontanea e modernamente lirica, esempio “mostruoso” di quella letteratura dell'introspezione individuale. Nell'Ottocento sappiamo quale alto ruolo modellizzante acquisirà il teatro di Shakespeare, *Amleto* in testa: ma proprio quegli stessi primi pregiudizi si riverseranno in termini pedissequi sulla tragedia faustiana di Goethe. Capolavoro sì, dice la de Staël, e dietro

a lei Manzoni, *mutatis mutandis* Leopardi, fino appunto a Imbriani, ma “capolavoro sbagliato”. Ci troviamo di fronte a un nodo di accettazione e rifiuto, pieno di contraddizioni logiche, ideologiche, estetiche, storiche. Certamente resta forte il baluardo italiano pseudo-classicista, come direbbe Paul Hazard, nei confronti di quella che nell’articolo sopra citato veniva presentato come “l’*esprit de liberté*” delle letterature inglese e tedesca. La difficoltà ideologica di accoglienza di contenuti di stampo protestante era stata rilevata come fattore di resistenza al dialogo con le letterature straniere del Nord Europa da parte della nostra tradizione letteraria già nel Settecento, accanto poi alla difesa di un sedicente classicismo formalista: «Comment l’*esprit catholique*, qui règne en Italie, tolérera-t-il l’avènement de l’*esprit protestant*, dans la mesure où celui-ci est représenté par les littératures étrangères?»⁵. Quanto questo elemento possa risultare rafforzato nel caso del mito che, nascendo *exemplum* luterano, conteneva elementi esplicitamente anti-cattolici e spregiudicatamente anti-papali, si può facilmente comprendere. In effetti questo dato si conferma centrale nel momento in cui si considera che storicamente il *Faust* entra nella critica nazionale, già come anti-modello, in un saggio inerente a una discussione morale come quella esposta dal Manzoni nelle sue *Osservazioni sulla morale cattolica* del 1819, risposta alla polemica culturale anti-cattolica dello storico protestante Sismond de Sismondi (1773-1842). Nella storia del macrotesto faustiano ci sono alcuni momenti particolarmente incisivi per la storia della letteratura italiana nel suo complesso: sono chiaramente questi i punti d’interferenza più significativi e profondi di riflessione della nostra storia letteraria su tale argomento, di scambio maggiormente proficuo. L’opera di De Sanctis occupa un posto di tutto riguardo in questo faticoso processo di dialogo della letteratura moderna italiana col *Faust*.

Il parallelo istituito dal grande critico irpino tra *Divina Commedia* e *Faust* costituisce uno dei primi e più proficui momenti d’interferenza dinamica⁶ tra le letterature nazionali italiana e tedesca per tramite dei loro classici, foriero di una effettiva interferenza di metri e modelli, laddove De Sanctis sembra suggerire che la letteratura nuova anche in Italia non può che vedere la propria nascita a partire dalla proposta del *Faust* di Goethe di «costruzioni ideali» in cui «ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche». Chiaramente la prospettiva di tutta la narrazione desanctiana della storia delle lettere italiane era d’impostazione allegorica, ideale e finalistica: ma resta forte l’impressione dell’utilizzo di un modello di riferimento non nazionale per esporre la propria idea di letteratura nuova in

⁵ P. Hazard, *L’invasion des littératures du Nord dans l’Italie du XVIII siècle*, in “Revue de Littérature comparée”, I, 1921, pp. 30-67, p. 36.

⁶ Si veda I. Even-Zohar, *Polysystem Studies*, in “Poetics Today”, XI, 1990, 1, pp. 9-26.

un'opera che ri-costruisce la letteratura nazionale italiana. La scelta s'innesta nel parallelo di lungo periodo tra Dante e Faust, *Divina commedia* e tragedia goethiana⁷, nato negli ambienti filosofici tedeschi e sviluppatisi poi presso le tradizioni critiche più varie e distanti:

Schelling, nell'estate del 1802, alla fine dell'undicesima lezione sul *Metodo dello studio accademico* aveva detto: «Al contrasto che nasce dall'inappagato desiderio di conoscenza delle cose ha legato il Poeta le sue invenzioni in quella poesia così schiettamente tedesca e ha aperto una sorgente d'entusiasmo estremamente fresca» [...] Lui, Hegel e gli altri erano impazienti di leggere il seguito di questa “tragedia grande, sublime, anzi divina». [...] Faust è il rappresentante dell'Umanità [...] Di qui il paragone che, primo, lo Schelling istituì tra questa 'Divina Tragoedia' e la *Divina Commedia* di Dante⁸.

Da parte sua lo stesso Schelling aveva tributato grande attenzione ed entusiasmo al capolavoro dantesco, dedicandogli un saggio, *Über Dante in philosophischer Beziehung*⁹ (1802-1803); anche nel suo sistema Dante occupa il posto centrale come iniziatore della poesia moderna¹⁰:

la *Commedia* di Schelling [...] spezza per sempre i rapporti col modello dell'antichità – mondo dei generi –, dischiudendo quello contemporaneo – mondo degli

⁷ Colpisce scoprire che la stessa oscurità imputata al *Faust* da parte della critica italiana si ritrovava specularmente in Germania riferita alla *Commedia* dantesca: Eckermann ricorda in merito un giudizio espresso dallo stesso Goethe sulla *Divina Commedia* di Dante, giudizio riferito come condiviso in quegli anni in Germania: «Besonders ward der Dunkelheit jener Dichtungen gedacht, wie seine eigenen Landsleute ihn nie verstanden, und daß es einem Ausländer umso mehr unmöglich sei, solche Finsternisse zu durchdringen», J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, Einaudi, Torino 2008, p. 99: «si è parlato soprattutto dell'oscurità dei suoi versi, del fatto che nemmeno i suoi compatrioti li avessero mai compresi, tanto che per uno straniero sarebbe stato ancora più impossibile penetrare quelle tenebre» (datato: Venerdì 3 dicembre 1824).

⁸ V. Santoli, *Goethe e il Faust: due saggi*, Sansoni, Firenze 1952, pp. 40-1. Santoli riporta il racconto fatto dallo storico Luden a Goethe stesso nel 1806 circa il colloquio intrattenuo nel 1799 da lui e altri studenti di Göttingen con studenti di Jena sul frammento del *Faust*; il testo è ripreso da H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen*, Wissensch. Buchges., Darmstad 1968, vol. II, 2, pp. 12 ss. Anche G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 236, racconta il medesimo episodio: questo sarebbe stato il commento degli allievi di Fichte e Schelling di fronte alla lettura del frammento goethiano su *Faust*: «In questa tragedia, quando sarà terminata, si vedrà rappresentato lo spirito della storia universale; sarà proprio un'immagine della vita dell'umanità e abbracerà il passato, il presente e l'avvenire. In *Faust* è idealizzata l'umanità; egli è il rappresentante dell'umanità». Citazione ripresa da C. Cases, *Introduzione alla versione del Faust* di B. Allason, 1950, Einaudi, Torino 1965, p. XXXIII.

⁹ In F. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Verlag, Stuttgart und Augsburg 1856, pp. 152-63.

¹⁰ Così anche per il suo amico Adolf Wagner, *Zwei Epochen* del 1806.

individui –, profetizzato da un’arte che non è l’infinito calato nel finito della mitologia, ma il finito sollevato all’infinito con la percezione della storia evolentesi in un tutto illimitato¹¹.

Eppure tale accostamento viene rifunzionalizzato da De Sanctis in termini originali e di rinnovato vigore: il riconoscimento dell’autorità del *Faust*, appoggiato com’era al parallelo con la *Commedia* dantesca, indiscusso capolavoro nazionale e non solo, è finalizzato al riconoscimento delle nuove linee di una letteratura italiana che voglia essere moderna. La simpatia del critico italiano parrebbe in parte ancorarsi ai giudizi dei filosofi tedeschi che ne consacraron l’importanza: Hegel in testa¹².

Elementi che rendono assimilabili le due opere sussistono: la *Divina Commedia* e il *Faust*¹³ rappresentano entrambe un cosmo intero, dall’Inferno al Paradiso, partendo dal mondo terreno, «Vom Himmel durch die Welt zur Hölle»¹⁴. Le due opere si presentano inoltre quantitativamente e qualitativamente universali e in esse il loro autore si cimenta, con una pretesa riassuntiva ed epocale, con le questioni ultime e il senso della vita umana, con la religione e la politica, con la Storia, l’arte e la fede. È infine chiaramente rintracciabile in entrambe, con le dovute specificità e differenze, un’equivoca quanto interessante sovrapposizione dell’*auctor* e dell’*actor*. I paralleli tra i personaggi principali, oltre che quelli macrostrutturali fin qui indicati, si presentavano come proficua occasione di *comparatio* anche per *contrarium*: Dante e Faust guidati nel loro percorso di formazione rispettivamente da Virgilio e Mefistofele¹⁵ e salvati, oltre che ovviamente dal volere divino, dall’Amore impersonato da due donne, tan-

¹¹ B. Basile, *Dante nella cultura europea del Sette e Ottocento*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del Nuovo millennio*. Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), 2 tomi, Salerno editrice, Roma 2001, t. II, pp. 485-514, pp. 503-4.

¹² Il riconoscimento della tragedia di Goethe come suo capolavoro ha origine proprio in ambito filosofico, laddove «la filosofia riconobbe nel *Faust* l’apice dell’opera di Goethe» e «furono le scuole di Schelling e, più ancora, di Hegel a tener viva la venerazione del grande poeta che consideravano un alleato ideale», cfr. Santoli, *Goethe e il Faust*, cit., p. 42. Sul rapporto fra Hegel e Goethe, F. Duque, *Elogio del “sistema dell’altalena”: Hegel e Goethe*, in “Cultura tedesca”, XXI, 2002, pp. 181-202.

¹³ D’altra parte, non solo la critica ma anche altri fenomeni culturali contribuiscono all’affermazione di un canone; si prenda qui ad esempio la composizione di Liszt delle sue due uniche sinfonie proprio dedicate alla *Divina Commedia* di Dante e *Faust*, entrambe nate intorno al 1855.

¹⁴ J. W. Goethe, *Faust* I, trad. it. di F. Fortini, con testo a fronte, Mondadori, Milano 1996, v. 242, pp. 18-9.

¹⁵ G. Casella, *Della ‘Divina Commedia’ e del ‘Fausto’ di Goethe*, in *Opere edite e postume*, vol. II, Barbera, Firenze 1884, pp. 397-414, p. 409: «Mefistofele mal genio, suprema antitesi del Virgilio dantesco».

to diverse certo e necessariamente distanti, come Beatrice e Margherita. Non si accorderebbe evidentemente la storiografia desanctisiana invece con le attuali proposte culturologiche, esposte ad esempio da Moretti con la notazione che

Il molto piccolo, e il molto grande: sono queste le forze che danno alla storia letteraria la sua forma caratteristica. I procedimenti, e i generi: non i testi. I testi, [...] sono gli oggetti reali della letteratura [...] ma non sono gli oggetti di conoscenza giusti per la storia e la teoria letteraria¹⁶.

De Sanctis parte proprio dai testi per identificare e proporre modelli di descrizione e perfino di sviluppo del canone: e il *Faust* viene proposto contro ogni diffuso pregiudizio, come modello di letteratura moderna *tout court*. Questa prospettiva sostiene il carattere di esemplarità del tema faustiano rispetto al dialogo tra tradizione e modernità: Faust è mito moderno perché nasce nel XV-XVI secolo e contiene un'interrogazione moderna dell'individuo di fronte a Dio, un'interrogazione di base protestante perché individuale, diretta e non mediata. Tanto la tragedia elisabettiana, con Marlowe, che la tragedia pre-romantica del classicissimo Goethe, esaltano questi caratteri moderni dell'interrogazione esistenziale del protagonista, che si pone il problema della conoscenza umana, della sua liceità, della liceità dei mezzi per accrescerlo, insieme alla convenienza sociale e individuale, appunto, di un percorso conoscitivo che tenda o si affidi alla scienza razionale o perfino alla conoscenza irrazionale. L'attenzione per i periodi storici generatori di determinate modalità letterarie è centrale d'altronde in tutta la critica romantica, in una linea che, partendo dell'unico altro critico romantico favorevole al riconoscimento positivo della tragedia faustiana di Goethe, Giuseppe Mazzini, giunge fino a questo il giudizio del De Sanctis:

Come idea, il *Fausto* è il rappresentante d'un'epoca di transizione – afferma Mazzini – che si stende dalla caduta dell'Impero Romano fino all'XI secolo, e quella ch'ebbe veramente principio dalla Rivoluzione Francese, benché fin dalla Riforma alcuni sommi la preparassero¹⁷.

Mazzini aveva a cuore innanzitutto le idee cui un'opera letteraria poteva dar voce e vide in Faust il Genio isolato, in Mefistofele la personificazione dell'egoismo, in Margherita la splendida immagine dell'innocenza della natura: egli era « pieno di una nuova religiosità laica che gli faceva vedere

¹⁶ F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*

il *Faust* come un mistero»¹⁸. Al *Faust* di Goethe De Sanctis aveva dedicato costante attenzione già nei decenni precedenti la stesura della *Storia* senza però mai offrirgli uno studio monografico. Goethe, con Vico, inaugura per lui simbolicamente il processo di rinascita, dopo la decadenza di secoli, della cultura italiana¹⁹, offrendo un nutrimento europeo per ritornare ad un'arte che sappia parlare della realtà fattuale:

E se io volessi ora lasciare qualche ricordo alla gioventù, dico che il momento della nuova arte non è più contemplazione, il pensiero impotente di Amleto, ma è azione, il *Faust* rifatto giovane²⁰.

Nella *Storia della Letteratura Italiana* cita l'opera di Goethe più volte (si contano ben ventidue occorrenze), e inoltre compare reiterato l'accostamento all'opera da lui posta al centro della tradizione letteraria del nostro paese, la *Commedia* di Dante: «Una storia intima, personale, drammatica dell'anima com'è il *Faust*, non era possibile in tempi ancora epici, simbolici, mistici e scolastici» (Capitolo VII, *La Commedia*). Più avanti, nel capitolo XX su *La Nuova Letteratura*, De Sanctis riafferma l'unità formale del testo goethiano che verrà negata invece ancora una volta proprio dal suo allievo Vittorio Imbriani: «la [conciliazione di] tutti gli elementi della storia in una vasta unità, della quale rimane monumento colossale la *Divina Commedia*, della cultura moderna il *Faust*». De Sanctis dimostra di conoscere l'origine del mito, facendone cenno nel capitolo su *La Prosa*, e accostando ancora una volta la vicenda medievale del dottore Fausto al “concetto lirico” dantesco²¹: la salvezza proposta da Goethe gli sembra persino “ispirat[a] da Dante”²². Per De Sanctis c'è una chiara linea evolutiva che dalla *Commedia* giunge al *Faust* goethiano, seguendo la quale si registra il mutato rapporto dell'uomo con la conoscenza:

La scienza però non contraddice, non annulla, anzi fortifica e dimostra lo stesso concetto della vita. [...] L'intelletto è in cima alla scala; l'amore dee essere inteso, se ne dee avere intelletto. Tale è la soluzione dantesca. A quattro secoli di distanza il problema si ripresenta, ma i termini sono mutati. Il punto di partenza non è più l'ignoranza, la selva oscura, ma la sazietà e vacuità della scienza, l'insufficienza della contemplazione, il bisogno della vita attiva. La sapiente Beatrice si trasforma nell'ignorante e ingenua Margherita; e Fausto non contempla ma opera; anzi il

¹⁸ Santoli, *Goethe e il Faust*, cit., p. 215.

¹⁹ Sul ruolo di Goethe nella critica i De Sanctis si veda F. S. Trincia, *Goethe e De Sanctis*, in “Cultura tedesca”, XXI, 2002, pp. 139-52.

²⁰ F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, in *Opere di Francesco De Sanctis*, vol. IV, a cura di M. Lanza, Einaudi, Torino 1972, p. 453.

²¹ De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, cit., p. 81.

²² Ivi, *Il Trecento*, p. 136.

suo male è stato appunto la contemplazione, lo studio della scienza, e il rimedio che cerca è ribattezzarsi nelle fresche onde della vita²³.

Il giudizio di De Sanctis sembra rifarsi, nella sua impostazione alla teoria esposta nel saggio *Révolutions d'Italie* dal francese Edgard Quinet (1803-1875):

Dante et Faust marquent en effet les deux âges opposés de la science humaine, et ils se rencontrent à ces extrémités. Dante, c'est l'adolescence de l'esprit humain; comme il n'a jamais éprouvé l'impuissance du savoir de l'homme, il a pour la philosophie la même adoration que pour la religion; il est convaincu que l'or pur de la vérité est au fond de son creuset, qu'il possède dans un livre les secrets de l'univers, que le syllogisme de Sigier lui ouvrira les portes de tous les mystères. Science naïve, il s'en abreuve comme du lait maternel, et croit goûter la sagesse de Dieu. Faust, au contraire, tel que Goethe l'a montré, c'est l'esprit humain dans sa vieillesse; plus il sait, plus il doute: à mesure qu'il apprend, il s'éloigne du terme; las de penser, il voudrait pouvoir oublier. Sortout ces contradictions se montrent à découvert dans la manière différente de sentir et de concevoir l'amour. La femme que Dante place audessus de toutes les autres, personnifie pour lui le savoir et la philosophie. Quelle est, au contraire, la Béatrix de Faust rassasiée de science? Qui lui représente la félicité? Une jeune fille qui ne sait rien, Marguerite, un enfant du peuple, l'image de la suprême, de la céleste ignorance²⁴.

Anche nella critica di De Sanctis intorno al *Faust*, come già in molta critica italiana e francese del primo Ottocento, a Mefistofele viene riservato un posto d'onore, ancora per tramite dantesco: i due capolavori sono ormai necessariamente legati nella comune storia canonizzata della letteratura europea, al punto che per capire la riuscita del personaggio diabolico di Mefistofele si ricorre alla teoria del brutto utilizzata per consacrare la superiorità estetica dell'*Inferno* sul *Paradiso* danteschi:

L'*Inferno* è il regno del male, [...] il caos: esteticamente è il brutto. Dicesi che il brutto non sia materia d'arte, [...] Ma è arte tutto ciò che vive e niente è nella natura che non possa essere nell'arte. [...] Il brutto è elemento necessario così nella natura, come nell'arte: perché la vita è generata appunto da questa contraddizione tra il vero e il falso, il bene e il male. Togliete la contraddizione, e la vita si cristallizza. [...] Il bello non è che sé stesso; il brutto è sé stesso e il suo contrario, ha nel suo grembo la contraddizione, perciò ha vita più ricca, più feconda di situazioni drammatiche. Non è dunque meraviglia che il brutto riesca spesso nell'arte più interessante e più poetico. Mefistofele è più interessante di Fausto, e l'inferno è più poetico del paradieso²⁵.

²³ Ivi, *La "Commedia"*, pp. 152-3.

²⁴ E. Quinet, *Révolutions d'Italie*, in Id., *Oeuvres Complètes*, Pagnerre, Paris 1857, p. 395.

²⁵ F. De Sanctis, *La "Commedia"*, in Id., *Storia della Letteratura Italiana*, cit., pp. 175-6.

D’altro canto già il giovane De Sanctis, prigioniero nel carcere di Castel dell’Ovo negli anni tra il 1851 e il 1853, aveva avuto interesse per il *Faust* di Goethe e si era anche dedicato alla traduzione, poi mai portata a termine, della seconda parte della tragedia: sono solo le prime scene, pubblicate sulla «Polimazia» di Firenze nel 1854²⁶, uscite quindi quando ancora non esistevano traduzioni di questa trascurata, incompresa e meno ancora apprezzata seconda parte dell’opera. In quel torno di anni si ebbe, prima sulle pagine di rivista poi in volume per Le Monnier nel 1857, la traduzione del *Faust – seconda parte* di Giuseppe Gazzino, seguito ideale della traduzione di Giovita Scavolini²⁷; bisognerà aspettare il 1866 per averne invece la prima versione completa in versi, a opera di Andrea Maffei²⁸. Insomma, mentre la cultura italiana avrebbe ancora tardato a lungo ad aprirsi a una visione sovranazionale della propria storia e delle proprie lettere, rifiutando spesso ideologicamente di accettare stimoli d’oltralpe, proprio nell’atto di ricostruire la storia letteraria forse più “patriottica” della nostra tradizione, Francesco De Sanctis non perde l’occasione né il coraggio di allargare il suo sguardo per donarle un respiro europeo, fino a comprendervi l’opera apparentemente più distante dal canone italiano, riuscendo in questo modo a fare tesoro della sua innovativa proposta di modernità.

²⁶ F. De Sanctis, *Traduzioni dal Faust II di Goethe*, in “Polimatia”, XVI-XVII, 1854, pp. XX-XX.

²⁷ Sulle traduzioni in italiano del *Faust* di Goethe, si veda scheda nella versione a cura di Fortini e le indicazioni bibliografiche specifiche ivi contenute, in J. W. Goethe, *Faust*, cit., p. 1123.

²⁸ Scavolini aveva auspicato tale opera di traduzione indirizzando nei suoi *Materiali goethiani* proprio a Maffei l’invito a tentarla: «Ma se la mia traduzione non fosse trovata affatto indegna, e se chi se ne sentisse le forze, come il mio amico Maffei, volesse mettere in rima quello che io non ho osato e innestarlorvi, rileverebbe di pregio il mio libro e farebbe cosa grata all’Italia», G. Scavolini, *Foscolo, Manzoni, Goethe. Scritti editi e inediti*, a cura di M. Marcazzan, Einaudi, Torino 1948, p. 416.